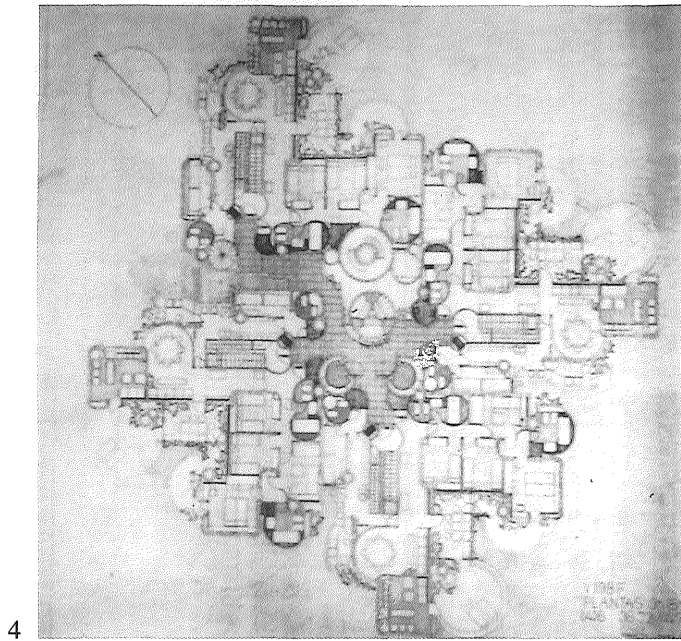
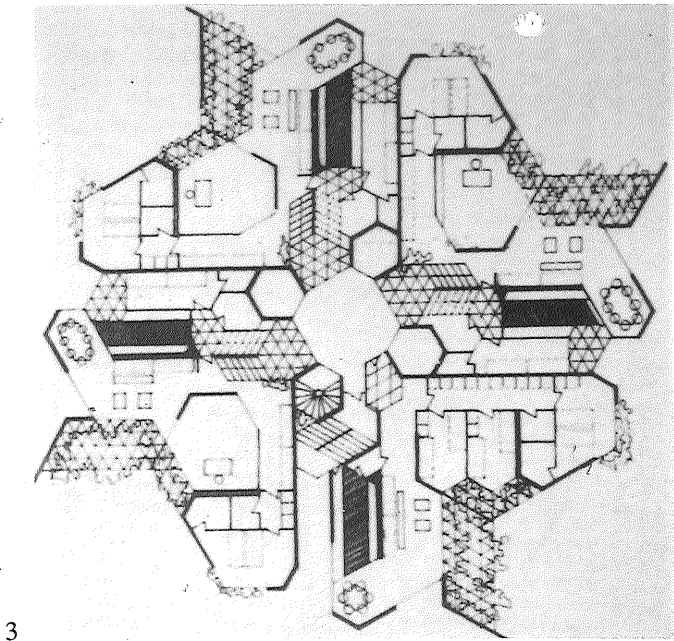
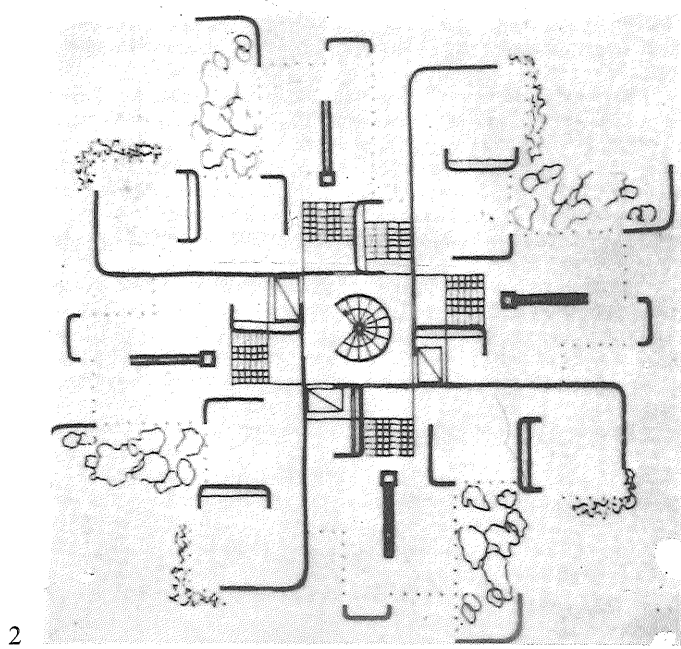
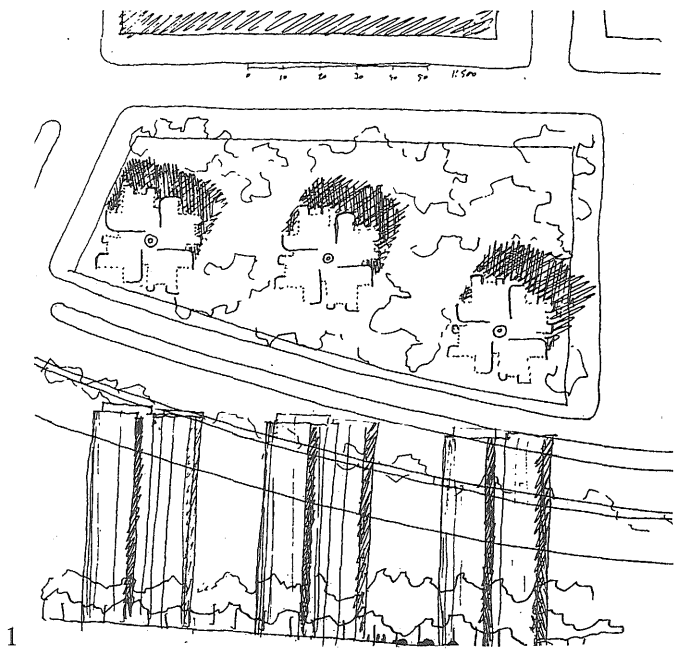


1. Torres Blancas. Primeros croquis de impronta corbuseriana.
2. Torres Blancas. Solución inicial.
3. Torres Blancas. Solución intermedia.
4. Torres Blancas. Solución definitiva.



# LAS IDEAS ORGÁNICAS COMO INSTRUMENTOS DE PROYECTO

## Torres Blancas y otras obras de Sáenz de Oíza

Antón Capitel

Tal vez fuera más sugestivo examinar el edificio Torres Blancas sin acudir a las circunstancias históricas que lo explican, analizando su arquitectura en lo que ella misma es capaz de transmitir, como si se tratara de arqueología. Acaso así sea como la disciplina pueda contemplarse desde su única realidad, la de su existencia material; esto es, sin quedar filtrada por las connotaciones o empañada por lo accesorio: por aquellos sentimientos, o azares, tan importantes en su día, y hoy definitivamente olvidados, barridos por el simple paso del tiempo.

Pero, al cabo, tal vez sea mejor prescindir, una vez más, de una posibilidad tan tentadora, que a uno le asalta fácilmente cuando ve de nuevo el edificio al borde de la Autopista de Barajas y recuerda, como si hubiera sido ayer, la exaltada posición «orgánica» que le dio origen, hoy olvidada. Y recordar también cómo, cuando Torres Blancas se construía en Madrid, el paraíso prometido de la modernidad parecía inmediato. La obra fue para la ciudad, en general, y, fundamentalmente, para los profesionales, fantástica, deslumbrante, despertando también, fuertes celos y críticas, esto es, asimismo deslumbradas. Recuerdo pocas críticas frías, como la de un, entonces joven, y ya prestigioso arquitecto y profesor, que estaba del lado de los orgánicos celosos, y que pudo desprenderse de la persuasión plástica que la obra destilaba. Fríamente, dijo algo así a sus alumnos: «Esto, dentro de unos años, se verá un poco como las obras de Antonio Palacios, por ejemplo». Era una crítica bastante aguda, enunciada desde un punto de vista lejano, situándose artificialmente al margen del «espíritu de la época». Lo general no era entonces verlo así, como dije, pues se participaba intensamente de aquél espíritu, fuera incluso para negarlo. Esto es, que aquél «espíritu», aunque tuviera buena parte de un modo de sentir pasajero, llevaba en sí una fuerte carga de ideas, de contradicciones y problemas: de aquellos que definían precisamente a una parte muy significativa del ejercicio de la arquitectura y del sentido que a ésta se le daba.

Es decir, que el edificio Torres Blancas puede y debe entenderse más allá del atractivo que pueda merecernos la impronta formal y figurativa tan poderosa que tiene, incluso a través de sus plantas, sin que ésta sea en absoluto despreciable, más bien todo lo contrario. Pues su imagen es tanto más intensa y apreciable cuando pueda verse, sobre todo, como el rostro de una densa Idea, o de una serie de ideas, si se quiere,

y no sólo como la composición plástica, escultórica, casi libre, que su imagen sugiere y que transmite de inmediato a los observadores.

### TORRES BLANCAS COMO PRODUCTO DE LA REVISIÓN ORGÁNICA

Así, y aunque ansiábamos prescindir de las circunstancias, no hay más remedio que enmarcar el proyecto de Torres Blancas en el entusiasmo que adquirió en Madrid, ya en los años sesenta, la práctica de la arquitectura de Movimiento Moderno, como ideología liberadora que se sentía aún pendiente. Sáenz de Oíza vivirá esta aventura de la modernidad con una intensidad especial, y tal vez sea precisamente Torres Blancas la obra, densa y ambigua, que pueda entenderse como cumbre de aquella actitud, capaz de representar mejor tanto el éxito como los equívocos de la arquitectura de aquella época.

Oíza, después de una pre-historia juvenil de academicismo modernizado en la que destaca la brillante obra de Aránzazu, toma en los años cincuenta una posición radical de práctica y defensa de la modernidad más pura, siendo el ariete de una vanguardia que ya contempla al viejo historicismo batirse en retirada. Pero la modernidad que Oíza defiende y practica en aquellos años (Entrevías, Delegaciones de Hacienda, Capilla del Camino de Santiago) es la de los grandes maestros y movimientos europeos de los años veinte, la modernidad «primera» y «ortodoxa», que en Europa era ya vieja, convencional casi, y había evolucionado, o estaba incluso sometida a revisión. La ascendencia de la figura de Aalto en aquellos tiempos o el giro dado en su carrera por Le Corbusier atestiguaban el cambio, y señalan cómo el difícil triunfo español del «Estilo Internacional» venía a producirse en unos años en que la cultura occidental ya lo estaba poniendo en duda. Será Bruno Zevi, como es bien sabido, el crítico que propague la Arquitectura «orgánica» como una fase menos infantil, más madura y perfecta, de la arquitectura moderna.

La superposición y casi simultaneidad de estas dos cuestiones, el triunfo del Estilo Internacional y su revisión «orgánica», caracteriza la cultura arquitectónica del Madrid de los sesenta en que Oíza se mueve, sin que ello se sienta, por parte de sus protagonistas, ni como un equívoco ni como una posición ecléctica. El caso de

5. *Torres Blancas. (Foto autor).*  
6. *Torres Blancas. (Foto autor).*  
7. *Torres Blancas. Planta unidad.*

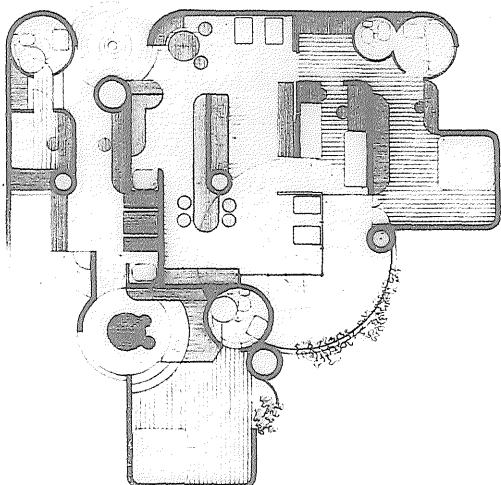
5



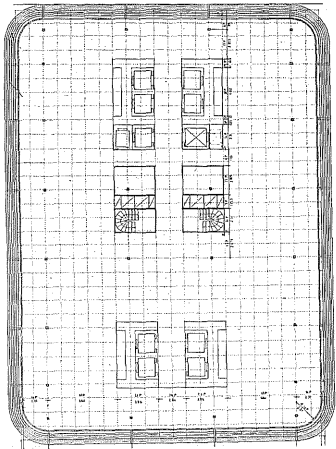
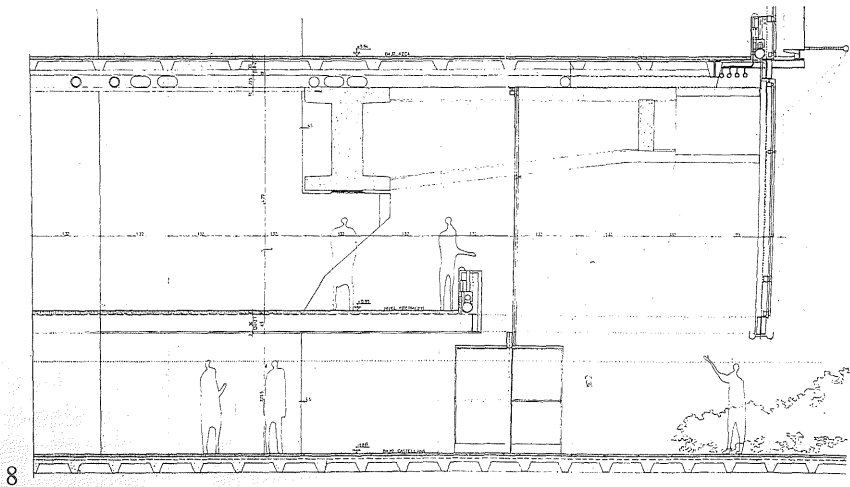
6



7



- 8. Banco de Bilbao. Sección parcial.
- 9. Banco de Bilbao. Planta.
- 10. Banco de Bilbao. (Foto autor).





Torres Blancas es especialmente expresivo de esta voluntad de continuidad, de no contradicción entre dos formas, en realidad distintas, de entender lo moderno.

#### EL PROYECTO: DE LE CORBUSIER A WRIGHT

Las claves las da en gran modo el edificio mismo, pero también la historia de su proyecto, que la revista Nueva Forma divulgó en sus páginas. Para Oíza, la posibilidad de construir «Torres Blancas» —en un principio, se pensaba erigir dos torres— significaba tener la oportunidad que parecía haber estado demandando a lo largo de su ya brillante carrera: plantear un modelo moderno de vivienda, un verdadero arquetipo, sin servidumbre alguna con respecto a convenciones o tradición. La modernidad era libre, por fin, para expresarse, en un momento maduro y en unas circunstancias económicas no constreñidas por mínimos.

Pero ello suponía no tanto, o sólo, estar a la altura de las circunstancias, cuanto decidir cuál pudiera ser verdaderamente tal arquetipo. En un esquema muy primario el modelo está claro: el proyecto parte de una consideración *corbuseriana*, de torre exenta en un terreno verde, abierta a las «alegrías esenciales», y esta matriz estará voluntariamente presente en algunos de los croquis primeros. La disposición es desde el principio de cuatro viviendas en esvástica, aunque con una de ellas en posición corregida (simétrica) para evitar la peor orientación.

Pero pronto el proyecto orbita hacia las experiencias *wrightianas* de las torres de St. Mark y Price, definiéndose una vivienda en forma de L y hasta utilizándose la malla exagonal como matriz geométrica de la planta. Esta expresará un principio de coherencia formal que es ajeno a la arquitectura corbuseriana y que nos lleva, ya sin más, a las posiciones que hemos llamado «orgánicas». Aunque lo más significativo de este cambio es la aparición evidente —en los esquemas corbuserianos sólo insinuada— de una fuerte definición de la torre a través de su estructura resistente, o, si se quiere decir de otro modo, de una relación muy intensa, de una identidad, casi, entre *forma arquitectónica* y *estructura* o composición material. Ello es lo que viene en modo directo de Wright, pero si bien las plantas de malla exagonal serán abandonadas —en definitiva, con ellas sólo cabía ya una variante de las torres del maestro americano— los principios de coherencia formal y de identidad entre forma y estructura, ambos relacionados y ambos exactamente definitorios de la postura orgánica, permanecerán hasta el final iluminando tanto la concepción como la realización final de la torre.

En ella se mezclarán, pues, como cuestiones no homogéneas, conceptos básicos corbuserianos y recursos e ideas wrightianas —orgánicas—, dando prueba de cuánto era bien difícil establecer cuál podía tenerse por verdadera modernidad, y cuál fuera, pues, el modelo perfecto, el arquetipo, a realizar. Ya vemos como Oíza se va decidiendo por algo que se alcanza

con instrumentos diversos, esto es, de forma ecléctica, en definitiva, si bien puede afirmarse que el pensamiento ecléctico propiamente dicho permanece al margen de la conciencia del proyectista. Su meta, como el de la arquitectura española del momento, es la de un ideal que se siente como el más *puro*, el ideal moderno, pureza que paradójicamente ha de sacrificarse en pos de la propia modernidad.

#### EL DISEÑO DEFINITIVO: HACIA UNA NUEVA INTERPRETACIÓN ORGÁNICA

Pero es necesario tener en cuenta que, el sentimiento acerca de la modernidad que se tenía entonces, en España y en el mundo, llevaba implícita una buena dosis de experimentación y progreso. Moderno era tanto como avance, como negar con la propia investigación cualquier viejo camino. Oíza se apoya en la tradición moderna desde Le Corbusier, la desarrolla y al tiempo niega con Wright, en un gesto sincrético, más que ecléctico, y se prepara para, finalmente, superarla desde ella misma, orillando así cualquier duda y cualquier contradicción.

La configuración que, finalmente, tiene la torre será producto de una consideración plástica nueva, moderna, frente al hecho de la estructura, identificada con la forma, tendiendo a expresarla tanto en sí misma como en su función de cobijo doméstico, y todo ello sin perder la naturaleza de su esquema corbuseriano ni su base wrightiana de desarrollo.

La habilidosa planta, está compuesta de cuatro viviendas en L, dispuestas, como se ha dicho, en esvástica no regular, y tampoco cerrada por tener que abrirse a la iluminación directa el núcleo de comunicaciones, por exigencia de las ordenanzas. Las unidades de vivienda, de distintos tamaños y con la existencia del dúplex, se proyectan mediante la superposición de dos sistemas de locales en L que encierran las grandes y sofisticadas terrazas como centro, y que, en su discontinuidad, aprovechan al máximo su apertura hacia la luz. Los ascensores y escaleras, los grandes soportes y los cuartos de baño, son circulares, y muchos de ellos son al tiempo elementos verticales de la estructura resistente, acompañados por muchas de las paredes, o por recintos completos, o casi completos de habitaciones principales.

Por un lado, la estructura ambiciona que el edificio pertenezca a un tipo «orgánico» *arbóreo*, diríamos: la torre quiere ser como un árbol, con un gran tronco y ramas —las bandejas de pisos— en que las viviendas se apoyan. La escala de la torre es, sin embargo, demasiado grande para tener verdaderamente un único tronco —como la Torre de la Jonhson, por ejemplo—, por lo que ha de resignarse a tener una estructura multiapoyada e hiperestática, si bien elementos como los soportes insisten en lo arbóreo a través de la forma de hongo, así como la torre lo hace mediante la continuidad material y la imagen.

El diseño concreto de las plantas, y consecuentemente, de la volumetría del edificio, utiliza con habilidad la concepción estructural para dibujar unas viviendas en las que lo plástico y su libertad se manifiestan al servicio de la expresión y el cumplimiento de lo funcional: una idea de planta libre aparece con claridad a pesar de la servidumbre de la estructura, y debido a sus diferencias de escala, y lo plástico acompaña la función de un modo corbuseriano, pero con una coherencia formal constante, la de las superficies cilíndricas, herencia wrightiana en lo conceptual. Es en el importante borde de las terrazas donde los arquitectos utilizan en favor de una plástica muy lograda y enfática el margen de libertad mayor de que disponían para jugar el juego que la estructura exige, y subrayando con ellas y con la importante y significativa coronación una tendencia, de organicismo que podríamos llamar exacerbado, y que era una posición entonces última, apoyada en ejemplos como la TWA de Nueva York de Saarinen o la Ópera de Sidney de Utzon. Adivino como parcialmente responsables de esta influencia, que se convertirá en definitiva para la obra, a la admiración que los ayudantes de Oíza en ella, Moneo y Fullaondo, sentían por Jörn Utzon y el significado de su arquitectura. Su posición debió reforzar, en todo caso, las «tentaciones» propias del maestro.

Pero lo más intenso de la torre, lo que la convierte en un hecho singular no sólo plástico, es esa sincrética capacidad para ser tres torres en una, para aspirar al arquetipo corbuseriano —torre en el paisaje, alegrías esenciales, ciudad jardín vertical; planta libre, dúplex, doble altura sobre las terrazas; continuidad material—, para desarrollarse según el wrightiano —identidad entre estructura y forma, concepto arbóreo; disposición; coherencia formal— y para configurarse finalmente mediante una plástica que alude a ideas orgánicas más radicales, tan abstractas como naturalistas, en las que lo expresivo forma parte del contenido mismo al aspirar a manifestarse como una identidad. Tal lo que densamente se aprieta en la torre, y la hace símbolo de un momento español, tan brillante como equívoco, y que si bien en cuanto lenguaje arquitectónico no tendrá mucha mayor secuela, permanecerá como base de futuras realizaciones e influencias. También es uno de los testimonios europeos en los que se hacen visibles las dificultades para establecer cuál sea la modernidad verdadera: un testimonio muy ambiguo y con una radicalidad sólo aparente, pues en el hecho de presentarse como arquetipo de modernidad —esto es, como lo más avanzado— se evidencia como crítica a una modernidad original —a una modernidad legítima— que, paradójicamente, también contiene.

#### EL BANCO DE BILBAO EN MADRID

Pero las intenciones orgánicas parecen calar en el pensamiento de Sáenz de Oíza como proyectista más allá del momento en que significaron un valor de van-

guardia, o de actualidad, esto es, que adquirirán para él la condición de un instrumento con el que hacer arquitectura.

Y ello es así en el edificio del Banco de Bilbao, aun cuando su imagen, de un modo apresurado e inmediato, nos pudiera llevar a entender esta obra de otro modo. Pues a pesar de ser un edificio de cristal nada hay en el de *miesiano*, diríamos, esto es, de articulado y sintáctico, si queremos sintetizar, y la relación entre estructura y forma que en la torre se establece, es completamente ajena a esta tradición, y ya en su propio énfasis se manifiesta como orgánica.

Como en Torres Blancas, Oíza busca en el Banco de Bilbao una estructura adecuada a la escala de la torre —esto es, no compuesta por crecimiento de una pequeña estructura porticada— instistiendo en la idea de árbol, que tomará ahora una mayor concreción: se proyecta una estructura de dos «troncos» de comunicaciones —uno solo no sería estable— que tiene grandes «ramas», o estructuras horizontales de gran escala, cada cierto número de pisos, debiendo colgarse los pisos intermedios desde ellas. La solución de dos únicas bases de apoyo en torno a las comunicaciones verticales facilitó la especial inserción en el terreno que debía tener el edificio debido al paso subterráneo del túnel del tren, modificándose en obra la solución colgada, para pasar a apoyarse los pisos intermedios en las grandes ménsulas, sin que ello atentara mucho a la idea de la torre.

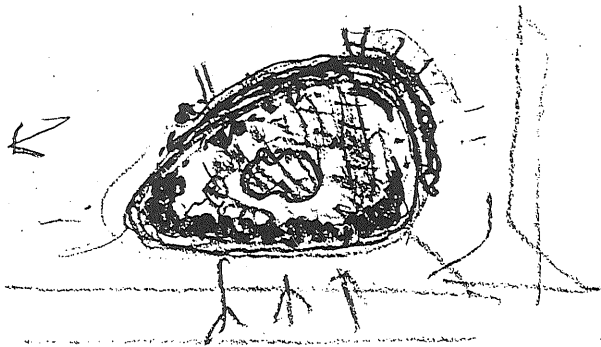
La tecnológica fachada puede esconder un tanto la intención orgánica de la torre, ante un primer vistazo, evidenciándose no obstante su condición continua, no articulada, dispuesta como si se tratara de una piel, y, sobre todo, el gesto de redondeo del volumen a través de las esquinas, definitivamente wrightiano, alusivo a la Torre de la Jonhson.

La madurez de esta torre consiste precisamente en haber afinado el empleo de las ideas orgánicas como instrumentos proyectuales, y en no necesitar una evidencia formal de las mismas. La poca transparencia entre dentro y fuera que el Banco de Bilbao presenta parece abandonar así la analogía arbórea para perseguir ahora la animal: hay una estructura, un interior, unos órganos, y hay una piel, un rostro, un cuerpo que no los enseña, que apenas algo insinúa.

El caso es que Sáenz de Oíza tiene sus dos obras maestras en estas dos importantes torres, testimonio de cuanto en la ecléctica ciudad capital tuvo importancia la revisión de la arquitectura moderna que se conoció como orgánica, y que forma una de las bases de su cultura contemporánea.

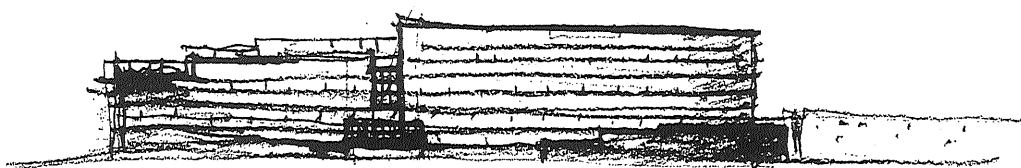
#### EL EDIFICIO DE VIVIENDAS DE LA M-30

No es este ya el lugar oportuno para analizar el edificio, tan sólo para hacer algunas observaciones sobre el mismo ligadas a lo dicho anteriormente, y que muestran, de nuevo, la continuidad en el empleo de algunos recursos por parte del arquitecto.

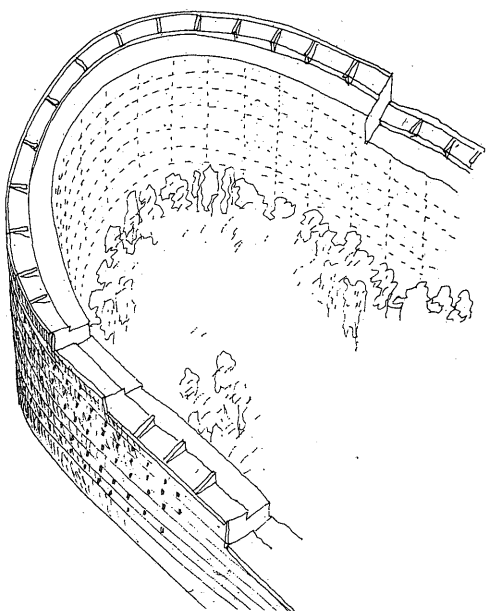


11

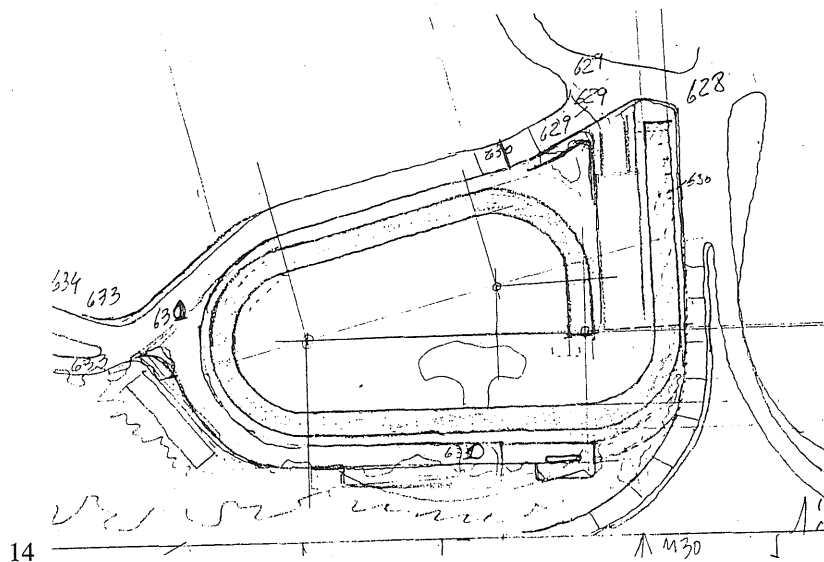
11. Viviendas de la M-30. Croquis de planta.
12. Viviendas de la M-30 Croquis de alzado.
13. Viviendas de la M-30. Visión esquemática: muro de ladrillo con huecos mínimos al exterior, terrazas jardín (50% de los pisos) al interior.
14. Viviendas de la M-30. Croquis de planta.



12



13



14

Es importante señalar que la forma curva de la unidad residencial venía indicada, más o menos arbitrariamente, por el plan parcial. Este detalle es interesante, pues nos muestra a Oíza aceptando una forma dada, pre-existente, como si del lugar o de la propia naturaleza hubiera surgido, y buscándole tanto una forma definitiva como un verdadero sentido. Hay así una renuncia a plantear algo distinto del plan parcial, un arquetipo formal más abstracto, aceptando lo previo, lo que la *naturaleza de la ciudad* daba, en este caso en forma de dibujo legal.

La forma arbitraria, aceptada como naturalismo urbano, se interpreta asimismo con un carácter biológico, más que arquitectónico: el edificio no se plantea sólo como una hosca fortaleza hacia afuera que encierra un jardín al que todo se abre, aunque de hecho eso verdaderamente sea. Esta es una definición todavía muy primaria del conjunto, pues este se entiende también como algo natural, algo generado —casi biológicamente derivado— por el lugar: en parte un animal protegido por su cáscara, en parte un valle por sus montañas.

La aceptación del trazado curvo con su alusión (biológica, clásica, naturalista) a la espiral, a la idea y forma del caracol, explica la intención del conjunto y prepara al tiempo su visión paisajística como edificio exento, lo que se hará exhibiendo un naturalista —más que arbitrario— perfil.

Además de la analogía biológica, ahora madurada y con un intenso valor urbano, surge inmediato tam-

bién el recuerdo de Le Corbusier, tanto en el apoyo a la idea de conjunto de viviendas como un bloque lineal curvado que se ofrece al paisaje y ordena el lugar, como en el diseño de las unidades, en las que la experiencia y habilidad del arquitecto para las viviendas económicas se pone al servicio de un interior, y de una relación con el exterior, con ecos corbuserianos.

El diseño concreto de la imagen externa parece proceder del proyecto de reforma del Estadio de la Barcelona olímpica, realizado con el estudio de Moneo, pero interesa destacar sobre todo el uso por Oíza de composiciones y volúmenes que recogen en gran modo la estética *rossiana*, tan importante hace ya años, y tan básica para la cultura contemporánea, pero fuera de moda, y que casi nadie utiliza ya. Sáenz de Oíza sabe aprovechar las virtudes expresivas de este modo de componer y darle también un sentido propio, utilizándolo como un instrumento arquitectónico, valioso y útil para sus fines proyectuales, e independientemente de su fortuna en la moda del momento.

Tal vez esta lucidez de Oíza en emplear recursos que le interesan para sus objetivos arquitectónicos, ideas de distintos momentos culturales —algunas muchas veces cultivadas como sus instrumentos preferidos— y sabiamente combinadas en la producción de una arquitectura intencionada y densa, siempre actualizada, sea su mejor enseñanza: lo que nos ofrece como maestro en el arte de proyectar Arquitectura ahora que podemos ver su obra con plenitud y distancia.